

## **A ressignificação do corpo – uma análise de *Elegia de um crime* (2018) a partir da televiolência apresentada<sup>1</sup>**

Luís Fellype dos SANTOS<sup>2</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

### **RESUMO**

Este trabalho possui como objetivo analisar a obra *Elegia de um crime* (2018), do realizador paulista Cristiano Burlan. Para tanto, o trabalho parte dos conceitos desenvolvidos por Joron (2004) sobre televiolência e telerealidade no contexto midiático brasileiro para estabelecer a análise da ressignificação do corpo e assassinato de sua mãe, que foram explorados por um programa de telejornalismo policial. O artigo busca compreender como é feita essa nova apresentação da personagem em questão, sendo possibilitada por meio da subjetividade pertencente ao filme ensaio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Telerealidade; Televiolência; Filme ensaio; Documentário;

### **Introdução**

O presente trabalho propõe uma análise da ressignificação da vítima na obra *Elegia de um crime* (2018), de Cristiano Burlan (1975 –), que fora apresentada em um telejornal policial, lidos pela chave da televiolência e telerealidade da violência, baseada nos estudos de Philippe Joron sobre a representação da violência na mídia televisiva brasileira e seus formatos específicos.

De acordo com Joron (2004), a televiolência é um fenômeno recente em termos de comunicação de massa e possui como força motora o uso exponencial da violência como um gerador de audiência, tratando a mesma como um fato patológico da sociedade. A violência é explorada pelos programas de telejornalismo policial brasileiro, os quais possuem diversas modulações e encontramos a violência representada e a violência mostrada na mídia. A partir da televiolência e da exploração da violência há o resultado de uma produção que tenta ressignificar, ou melhor, dignificar uma das vítimas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, e-mail: [luis\\_fellype304@hotmail.com](mailto:luis_fellype304@hotmail.com)

---

apresentadas em um desses programas, Isabel Burlan da Silva, mãe do cineasta Cristiano Burlan.

A maneira com que o realizador consegue fazer isso é por meio do Filme ensaio. Diversos rótulos tentam encaixar esses filmes em alguma categoria, como “documentários pessoais” e “documentários reflexivos”, porém não são capazes de dar conta destes filmes. No entanto, sua ligação direta com o ensaio mostra-se como o caminho mais frutífero para compreender estes filmes que surgem desde os anos 1960, ganham sua força e espaço nos anos 90, e passam a ser um dos tipos mais vibrantes nas produções audiovisuais contemporâneas.

São filmes marcados pelo viés subjetivo e uso da primeira pessoa, fugindo do documentário expositivo clássico. No que diz respeito ao filme ensaio, Weinrichter (2007), ao tentar pensar em definição para o gênero, escreve que para uma obra cinematográfica se tornar "um ensaio quando não propõe uma mera representação do mundo histórico, mas uma reflexão sobre si mesmo, privilegia a subjetividade do pensamento, tem uma voz reconhecível e acaba criando a sua própria forma" (WEINRICHTER, 2007, p.51 – tradução nossa).

Em *Elegia de um crime* (2018), o filme se inicia a partir de uma busca, na tentativa de prender o assassino da mãe do realizador, Isabel Burlan. A narrativa começa a partir da ligação do realizador para a polícia para dar pistas sobre o possível paradeiro e vai sendo construída a partir da busca do culpado, que não é preso no final. A partir de entrevistas com familiares e amigos, a figura de sua mãe vai sendo recuperada, não sendo apenas uma vítima de assassinato, mas sendo mostrado quem ela era.

A análise fílmica será baseada nas trilhas metodológicas propostas por Aumont e Marie (2009) em seu livro *A Análise do Filme*. No qual os autores estabelecem que o papel da análise é fazer com que o filme possa falar. Os parâmetros estabelecidos pelos autores para a leitura e análise das obras respeitam a singularidade das obras. Cada uma destas aciona um processo de análise diverso e indicam a especificidade necessária para tal trabalho. Pois, “não existe qualquer método aplicável igualmente a todos os filmes, sejam quais forem” (AUMONT e MARIE, 2009, p.40).

Para dar início, será feita uma apresentação dos pressupostos teóricos que sustentarão e conduzirão a análise, uma contextualização da obra e o tipo de cinema que

---

o mesmo se insere, o filme ensaio. Por fim, a obra em questão e os seus reflexos, para assim tentar traçar um panorama sobre as suas influências.

### **Telerealidade e televiolência**

Em seu artigo intitulado “Fenomenologia da televiolência”, o professor e pesquisador Philippe Joron (2004) parte de uma abordagem fenomenológica, advinda dos estudos de Edmund Husserl, para estabelecer uma análise sobre a representação da violência na televisão brasileira e um tipo de jornalismo específico que surgiu na década de 1990 e se mantém firme até os dias de hoje, o telejornalismo policial. O autor pontua que não há uma única forma de televiolência, mas que existem diversos tipos de modulações, nas quais encontramos a violência representada e a violência mostrada.

Para o autor, há uma diferença entre televiolência e telerealidade da violência, ambas não possuem um mesmo significado. A primeira seria a forma geral da violência midiaticizada ou comunicada, enquanto que a segunda seria algo específico, adequando-se ao sentido “a vida como ela é”. Ela ainda divide o espaço com o que Joron (2004) classifica como telerreconstituição da violência, que seriam as obras ficcionais ou simulativas, como em filmes e novelas.

Joron (2004) aponta que é preciso que se diferencie o conteúdo e a plasticidade das imagens mostradas das formas de apresentação e até mesmo dos modos de encenação. Para o autor, não seria tanto a imagem que traria o problema, mas o modo que ela é exibida na mídia, “o tratamento midiático da violência que por si só contém falhas e excessos de todos os tipos: os gestos, a movimentação, a fala do apresentador podem ser interpretados como agressivos e até preconceituosos” (JORON, 2004, p.54). Para Joron, esse tratamento modela as diferentes formas de apresentação da notícia. O mostrar, seria para ele, uma forma de apelar para as emoções básicas do telespectador, para quem se dirige às reportagens.

Em seu artigo intitulado “A comunicação sacrificial”, Joron (2006) retoma suas ideias de uso da violência pelas mídias, e aponta que a telerealidade midiática brasileira propicia um encontro entre as pessoas por meio do sofrimento, feridas e gozos nas vidas de todos, favorecendo o que o autor chama de “sacralização do cotidiano”, no qual o comum, o cotidiano da população é inserida nas mídias, deixando de ser ordinário, sendo tratado como algo extraordinário e passa a ser explorado a exaustão.

---

Tendo como base o conceito de telerealidade e televiolência, é possível encontrar diversos exemplos que se encaixam como telejornais policiais e os efeitos que trazem. No caso, há uma exploração do tema veiculado, transformando os corpos noticiados apenas em vítimas, em números, retirando a sua humanidade em prol da audiência. A partir de um programa veiculado pela emissora SBT, houve o desdobramento de uma produção com o intuito de dignificar novamente uma das vítimas, Isabel Burlan da Silva, porém sem explorar seu corpo assassinado, reconstituição ou outro sensacionalismo, mas partindo de uma construção subjetiva, possibilitada pela linguagem ensaísta.

### **Ensaio no audiovisual**

É sabido que o Ensaio é advindo da Literatura, tendo como precursor Michel de Montaigne (1533-1592). Ele deu ao Ensaio algumas das suas principais características, como a reflexividade, o olhar subjetivo e a ausência de regras evidentes. Já Adorno (2003) coloca que o Ensaio incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder e introduz, sem cerimônias, conceitos, ou seja, carrega em si a potência de ir contra o que já é definido. Assim, a origem e os desdobramentos do Filme-Ensaio passaram a ser considerados por autores como Weinrichter (2007), Rascaroli (2009;2017), autores esses que se tornaram representativos do campo audiovisual e cinematográfico.

Laura Rascaroli (2009) aponta que é importante compreender a razão pela qual certos filmes produzem em seus espectadores a impressão de que assistem a um ensaio, em oposição a outros gêneros cinematográficos, como documentário, ficção ou uma experimental. Partindo dos níveis textuais, a autora classifica o ensaio como expressão de uma reflexão pessoal em um problema ou conjunto destes. Dessa maneira, para que se possa transmitir essa reflexão, a autora reforça que os filmes ensaio apontam para um sujeito enunciador que assume o papel de narrador, que está sempre próximo do real.

Estes filmes possuem o ponto comum da inscrição da subjetividade nas obras como elemento fundamental destes filmes, mesmo que não haja uma definição exata para se classificar o que seria um Filme-Ensaio, este ficando em um entre-lugar, sendo mais visto como um viés do campo documental, como elaborado por Nichols (2016)<sup>3</sup>, expoente

---

<sup>3</sup> Nichols (2016) começa a propor modos em que possamos encaixar os documentários, para diferenciar os diversos tipos existentes, então ele estipula duas formas de divisão: modelos da não ficção e modos no documentário, sendo este último o mais difundido e conhecido, e que uma produção não se encaixa perfeitamente apenas em um único modo, pode possuir características de outros. Ao todo, ele apresenta seis modos no documentário, que são: **Modo Expositivo** - Quando fala diretamente com o espectador, com uso

---

pesquisador do campo, que enquadra estes filmes como documentários performáticos e/ou reflexivos.

Então, seria por meio dessas produções ensaísticas que haveria um espaço, dado ao seu uso subjetivo e reflexivo, de dignificar o corpo que foi explorado pela televiolência em busca da violência, que ficou marcado pela brutalidade de seu assassinato, apenas em busca de sua audiência. Sendo capaz de trazer a verdade de quem foi Isabel Burlan para além de seu trágico final.

### **Elegia de um crime (2018)**

Em *Elegia de um crime* (2018), acompanhamos o realizador Cristiano Burlan tentando reencontrar sua mãe assassinada, reconstituí-la, as lembranças que não possui mais dela por terem sido maculadas pela midiaticização do seu caso, por meio da televiolência postulada por Joron (2004).

O filme começa com uma tela preta, até ser exibida a cena de uma estrada, o carro indo em alguma direção e a voz em *off*<sup>4</sup> é inserida.

Narrador: - Mãe, só consigo pensar que a sua fuga para um lugar seguro foi um breve alívio. Seguro uma foto sua, penso na vida dura que levou. Eu, que deveria lhe proteger, me tornei sua testemunha. Conheço o seu assassino, e essa consciência me dilacera. É duro perceber que existe um só destino e que não consigo mudar isso. Olho novamente a fotografia e me espanto. O seu rosto já começa a borrar, começo a esquecer. Durante o seu enterro, meu primeiro ímpeto foi filmar você no caixão, e isso me atormentou profundamente. Eu não conseguia chorar, só pensava que deveria filmar. Esse desejo é o que mais me perturba. Filmar pode ser violento. Um programa de tv te filmou na cena do crime, de uma forma inescrupulosa. Essa imagem me atormenta constantemente. Meu desejo é eternizar outra lembrança. Preciso reconstruir a nossa história, refazer os passos. Meu medo é esquecer o seu rosto. Começa aqui uma jornada em busca do seu passado, um mergulho em nossa memória. Um relato duro de uma vida cruel.

---

da voz em *off*; **Modo Poético** - Quando enfatiza os ritmos e os padrões visuais e acústicos e a forma geral do filme; **Modo Observativo** - Quando observa como os atores sociais levam suas vidas, como se a câmera fosse inexistente; **Modo Participativo** - Quando o realizador interage com os atores sociais e influencia no direcionamento; **Modo Reflexivo** - Quando chama atenção para as convenções do cinema documentário e das metodologias, como trabalho de campo; **Modo Performático** - Quando enfatiza a característica expressiva do realizador com a temática abordada e se dirige ao espectador de maneira mais clara; Para Nichols (2016) há uma prevalência do modo expositivo devido a sua relação com o formato de documentário clássico, já que a imagem estava a serviço do argumento a ser proferido, apenas para ilustrar. Este documentário acolhe também os modos observativo, reflexivo e participativo, deixando de lado poético e o performático, sendo este o mais genérico, a serviço de enquadrar os filmes que iam sendo produzidos e não eram de fácil classificação.

<sup>4</sup> Voz *Off* é a narração inserida no filme após a gravação, no momento em que o filme está sendo montado na ilha de edição. É chamada de voz *off* por ser uma voz que não possui corpo em cena, está fora daquele quadro.

---

Ocorre um *fade out* e, em uma cartela, o nome do filme surge: *Elegia de um crime*. Já na potente narração inicial é dito sobre o que a obra irá tratar, mas, para que ninguém chegasse desavisado, o próprio título já carrega a informação. No campo literário, uma Elegia é uma poesia de tom triste, caracterizada por um lamento, pranto e melancolia. Com isso, já em seu título tudo é exposto, somos atravessados por um relato, duro e cruel, pelas palavras do próprio narrador, sobre a morte de um ente querido, sua mãe.

Surge uma cidade, ao entardecer, e novamente a voz em *off* do narrador é inserida, dessa vez não é uma carta endereçada a sua mãe, mas um alerta para as autoridades responsáveis, é a denúncia do paradeiro de um assassino. O assassino de sua mãe. O narrador se identifica, Cristiano Burlan da Silva, diz sua localização e fala sobre seu trabalho no momento em que a ligação está sendo feita: ele está realizando um documentário sobre a morte de sua mãe.

Apenas por este início, é possível perceber a diferença entre um documentário clássico, distanciando-se do modelo expositivo, de observação, do tipo de filme realizado pelo diretor, o subjetivo e a reflexividade estão emaranhados no filme, existe devido a potência pessoal do realizador em não esquecer. Memória, afeto e melancolia são as linhas condutoras da obra em questão.

Para Freud (2013), a Melancolia está relacionada a uma perda de um objeto amado da consciência, enquanto o luto está relacionado a uma perda em que nada existe de inconsciente. a Melancolia seria como a perda de um ideal, que no filme é o esvaimento da memória e imagem da mãe do realizador.

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e auto insultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2013, p.28)

Dessa maneira, o autor caracteriza a Melancolia como uma perda emocional. Memória, afeto e melancolia se entrelaçam na construção fílmica por partirem da personagem Isabel Burlan, a mãe do realizador. Memória por tudo o que a figura de sua mãe representa, que é recuperada ao longo do filme e por um desejo motivado pelo seu amor por ela para que a imagem dela, o que se sabe sobre ela, sem que seja sendo uma vítima de assassinato, seja dito.

Então, para que a Melancolia não seja aparente em pele, com manchas roxas explodindo por tudo o que foi guardado, ela encontra um modo de aparecer, mas dessa vez em vídeo. Não apenas como um quadro clínico, mas como uma emoção que aflora e

---

que se recusa a ficar contida, precisa falar. É a partir desse descontentamento que a narrativa se constrói, com saudosismo do que foi possível, do que se foi, e melancólico pelo que se perdeu.

É por meio da voz *off* que é feito o diálogo entre o realizador, os múltiplos sujeitos que atravessam a obra e o telespectador. Um segundo momento em que a voz se faz presente é ao final do filme, quando o realizador vai ao túmulo de sua mãe e, dessa forma, faz uma confissão, que é inserida depois que a cena foi gravada, na ilha de edição. Antes desse momento, diversas vozes surgem ao longo da narrativa, em alguns momentos sem se mostrar quem fala, mas logo é mostrado. Nesse momento, pela construção da cena, somos apresentados ao que poderia ser o pensamento da personagem, ao dialogar com a mãe em silêncio, porém, que temos acesso também.

Narrador: Eu sempre penso em como poderia ter mudado o seu destino, em como poderia ter tirado você, meu pai, meus irmãos dessa violência, ou talvez isso só atrasasse nossas tragédias. Me sinto muitas vezes incapaz de proteger a minha família. Tenho certeza de que, se meu pai ou meus irmãos estivessem vivos, eles teriam vingado a sua morte, eles teriam feito justiça com as próprias mãos. Enquanto isso, eu só consigo realizar filmes, esse é o meu ato criminoso, essa é a minha vingança. A sua morte define a minha vida.

Depois desse momento, Burlan sai de cena. Ocorre apenas o *fade out* até surgir uma gravação, um filme doméstico, a última que o realizador possui de sua mãe antes de seu assassinato: trata-se da imagem dela de relance, ao canto da imagem sem muita definição. Enquanto é exibido o último registro em que sua mãe aparece, um filme caseiro, o realizador intervém, novamente, e traz uma única fala: “O que me resta é a sua última imagem”.

São esses dois momentos que apresentam uma voz *off*, de fato, reflexiva, com vozes inseridas depois das gravações. Dois momentos em que há uma ressignificação das imagens que nos são apresentadas e é mostrado um jogo entre passado, presente e memória, com as quais o realizador lida com questões pessoais que serão compartilhadas com o público. Em tom de reflexão e tentativas de entendimento, o narrador nos apresenta o que está em sua mente, a partir de seu pensar em voz alta (CORRIGAN, 2015)<sup>5</sup>, nós

---

<sup>5</sup> Para o autor, a ferramenta utilizada pelos realizadores dos filmes ensaio seria a de *pensar em voz alta*, ou seja, por meio dos comentários presentes nos filmes, através o uso da voz inserida nos filmes. Não seria, portanto, o som capturado sincronicamente à imagem, mas a voz que é inserida na pós-produção e aparece como um tom reflexivo. Há uma primazia, então, da voz e de uma perspectiva subjetiva nos filmes ensaio. Corrigan segue indicando o que para ele se constituem como indicativos desses filmes, como a voz ou a presença efetiva do realizador ou de uma outra personagem de igual importância. Seus anseios e dúvidas conduzem o filme em uma narrativa diversa das dos filmes de ficção (CORRIGAN, 2015, p.33) e, quando

---

temos acesso ao seu íntimo. Porém, como pontuado por Corrigan (2015), feito uma seleção do que teríamos acesso, algo que pode ser observado pelo modo epistolar com que o narrador fala, aparentando ser uma carta endereçada a sua mãe.

Há outros momentos na obra em que a voz *off* aparece, porém, sendo emprestada para outras personagens, como com sua irmã Kelly Burlan. Por meio do auxílio delas a história vai sendo construída. Kelly é uma personagem presente durante o filme inteiro, uma das que mais possui tempo de tela e fala. Dois desses momentos funcionam como processos reflexivos de fato, nos quais a personagem divaga e reflete sobre determinado ponto.

Burlan - O que você acha de eu estar fazendo esse filme?

Kelly - Eu gosto.

Burlan - Por que?

Kelly - Porque, de repente, esse filme também pode fazer com que algumas mulheres acorde pra vida, se tá enxergando que tá acontecendo uma coação, se o cara tá sendo agressivo, que elas saiam disso. Que também possa servir como alerta pra família, pra ajudarem suas mães, suas irmãs... Esses dias pra trás na escola, a gente entrou num debate e eu até discuti com um cara, um rapaz lá, e ele até me pediu desculpas depois, porque ele foi falar que tem mulher que gosta de apanhar. E eu quase bati nele. Eu falei: Gosta nada. Mulher nenhuma gosta de apanhar.

A personagem, depois de refletir sobre o que o filme poderia proporcionar, começa a contar um caso ocorrido em uma reunião escolar, com relação ao que acabou de dizer sobre violência doméstica, de modo que sirva de alerta para outras pessoas. Esse ponto vai de encontro ao que o realizador disse em uma entrevista para o livro *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade* (2020), na qual ele foi questionado sobre o motivo de falar sobre um assunto íntimo, como a morte de sua mãe e de seu irmão.

É... porque todos os filmes que eu faço, quanto mais pessoal for, eu lembro daquela frase do Tolstói: “Você quer falar pro mundo e falar da sua aldeia”. Se eu falo do assassinato do meu irmão eu não estou falando do assassinato do meu irmão. Parto do assassinato do meu irmão, para falar sobre muitos brasileiros que são assassinados nas periferias das cidades brasileiras. Quando eu falo do assassinato da minha mãe, eu estou falando sobre feminicídio, não só da minha mãe, mas de muitas mulheres que são assassinadas pelos pseudo-companheiros dela. (BURLAN, 2020, p.157)

---

não há nenhuma dessas formas de expressão, há outras maneiras de imprimir esse viés subjetivo, como por meio das montagens.

Outros dois momentos em que a construção é feita da mesma forma é quando Kelly conta que havia sonhado, três dias antes, com o assassinato da mãe deles e nos relata como foi esse sonho.

Eu sonhei com o que aconteceu com a mãe, três dias antes, e contei pra ela. E ela sonhou também. Ela sonhou com uma pessoa apertando o pescoço dela, só que ela não viu o rosto. E eu, três dias antes, sonhei também. Com a cena que eu vi, da forma que eu vi, e aí eu fui e contei pra ela. Falei: Mãe, eu tive um sonho muito ruim essa noite, sonhei que eu chegava aqui, eu abria a essa porta, empurrava ela e voltava pra trás. E os vizinhos entravam e saíam, me olhavam, com rosto cheio de lágrimas, e não me falavam nada. Aí ela falou: Não, filha, é vida. Isso é vida. Aí eu falei: Então tá bom, mãe, graças a Deus, então que seja muita vida pra você. Eu fui embora e ele não tinha chegado ainda. Eu a abracei. A mãe não era muito de abraçar. Cê lembra que ela era pouco de ficar abraçando, beijando. A mãe era mais na dela. Nesse dia, a gente se abraçou. Então, assim, eu não acredito em acaso. Tava meio que, a gente precisava disso, eu e ela, naquele tempo meu e dela. E eu fiquei feliz demais de eu estar bem com ela. Sabem, assim, dela ter ido embora e eu estando bem com ela, estando amiga. Nós duas amigas, parceiras mesmo assim.

Enquanto ela fala e reflete sobre o conteúdo, imagens da rua, de casa, da casa da mãe deles nos são apresentadas. Outro exemplo dessa mesma construção é com um dos irmãos do realizador, que narra sobre como era a vida na prisão e faz uma reflexão acerca desse momento.

Às vezes uma coisinha mínima é um motivo de uma guerra grande...sabe? É difícil. É uma convivência muito difícil. Você vê pessoas batendo, outras pessoas... né...passei duas rebelião dentro da penitenciária. Horrível. Coisa feia. Da primeira rebelião morreu dezessete, foram dezessete mortes...foi a chacina lá na penitenciária central do estado lá em Cuiabá. Eu vi mais ou menos uns sete morrendo. Cada um da forma mais feia que a outra. É difícil. A rebelião de 2005 aqui em Uberlândia também passei, morreu quatro. Foi homem jogado até de cima do telhado. Coisa feia. Então só quem passou... porque quem tá lá fora não vê o que acontece dentro. Quem tá do lado de fora que tá vendo toda aquela movimentação, aquela bagunça lá dentro, não sabe o que acontece lá dentro, aonde câmeras, as pessoas não vê. É preso matando, sabe, degolando, tirando cabeça. Eu vi isso. Essa cena é uma cena que eu tenho na memória. Não me contaram, eu vi, com meus olhos.

É possível perceber um *modus operandi* nessa obra, pois, nos exemplos trazidos das outras vozes em *off* que compõem o narrador, elas surgem em momentos íntimos, em que o que se passa dentro de cada personagem é posto para fora. Depois desses momentos, as personagens podem aparecer ou não em cena, mas, quando aparecem, o assunto já foi para um rumo um pouco diferente do que estava sendo falado, ou seja, enquanto as vozes estão *Pensando em Voz Alta*. Só temos acesso a elas ao ouvirmos seus pensamentos e devaneios. Quando as personagens “voltam a si”, elas nos são mostradas.

Cristiano Burlan realiza uma série de entrevistas de familiares para falar sobre sua mãe e a morte dela, inclusive seus dois irmãos que estavam presos. Essas outras vozes

---

desempenham um papel de auxiliar na construção do discurso do filme, funcionando como instâncias narradoras para o narrador.

Na construção do filme, o realizador exhibe a reportagem da morte de sua mãe para a repórter que cobriu a cena, o assassinado da sua mãe. Na reportagem é possível perceber como o programa explorou bastante o caso, é descrito como o corpo foi encontrado, a casa em questão, o modo como ela foi morta e descrição da cena da filha encontrando o corpo da mãe, Não são poupados detalhes da violência cometida. Com um uso de voz paternalista, uma das características apontadas por Joron (2004) como pertencentes a esse gênero, a repórter constrói a história para o telespectador. Foi por esta reportagem, pela desumanização provocada pela mesma que o filme ensaio emergiu, como uma forma de tentar resgatar quem foi essa mulher, maculada pela mídia policialesca.

### **Considerações finais**

Em *Elegia* somos apresentados a diversas imagens de arquivo da mãe do realizador. A todo o momento são utilizadas fotos da mãe, enquanto as memórias são recuperadas pelos familiares e amigos que participam do filme. A obra é uma produção sobre memórias. Em *Elegia* há um esforço para que não se esqueça de sua mãe, para que se apague as imagens pelas quais ela ficou conhecida, da reportagem feita pelo jornal local, que não poupou sensacionalismo, exibindo as imagens fortes do corpo de Isabel Burlan, sendo o que Joron (2004) considera como a televiolência, o qual a própria repórter responsável pela notícia diz que houve mudanças na maneira de se narrar essas violências, em respeito aos familiares das vítimas, pois estes não querem ver a cena, somente o povo quer ver.

Enquanto somos apresentados a outra história de Isabel, imagens de arquivo são exibidas, contribuindo para a construção dessa mulher, que só foi conhecida por meio da tragédia que acabou com sua vida. Uma tentativa de mostrar que Isabel não foi apenas uma vítima, mas foi mãe, filha e tinha uma vida que não se resumiu a ter sido assassinada por seu companheiro. Burlan, por meio de seu filme, dignifica a vida de sua mãe e dá uma nova vida a ela, retirando desse lugar de vítima, em sua busca por fazer com que ela não desaparecesse para ele.

### **Referências bibliográficas**

---

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 15-45.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BURLAN, Cristiano. Entrevista concedida a Piero Sbragia. **Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade**. São Paulo: Editora Chiado, 2020.

CORRIGAN, Timothy. **O Filme Ensaio – Desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas: Editora Papyrus, 2015.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

JORON, Philippe. Fenomenologia da televiolência. *In: Famecos*, Porto Alegre: PUCRS, dezembro, nº 25, 2004, pp. 49-59.

\_\_\_\_\_. A comunicação sacrificial. *In: Famecos*, Porto Alegre: PUCRS, abril, nº 29, pp. 122-134, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2016.

RASCAROLI, Laura. **The Personal Camera - Subjective cinema and the essay film**. Londres: Wallflower Press, 2009.

WEINRICHTER, Antonio. (Org.). **La forma que piensa**. Pamplona: Governo de Navarra, 2007.